

“Tue, tue, tue! ” “Murder the Huguenots”: L’impact du massacre parisien de 1572 sur la conscience et l’identité nationale anglaise

Alain Jr Plamondon (M. A. Histoire)

*Département d’Histoire
Université Laurentienne*

RÉSUMÉ

L’ampleur du massacre de la Saint-Barthélemy ne laissa personne indifférent en Europe. Chez les catholiques, il est célébré comme une victoire miraculeuse contre l’hérésie. En Angleterre, où la popularité du théâtre ne cesse de croître, le massacre influença profondément la culture. Le théâtre peut être à la fois décrit comme l’expression de la vision du monde de la société élisabéthaine ainsi qu’un proto média de masse qui diffusait une perception particulière de la réalité. C’est en ce sens que cette recherche s’efforce de mettre en lumière les répercussions que le massacre eut en Angleterre, et ce, par l’entremise de la littérature dramaturgique de l’époque. Les œuvres de Marlowe, Shakespeare et Chapman sont mises à contribution pour démontrer que la Saint-Barthélemy eut trois répercussions principales dans le pays soit: une perception négative de Nicolas Machiavel et de son œuvre, une certaine hostilité des dramaturges à l’idée qu’Élisabeth épouse un prince étranger et la pénétration des idées monarchomaques dans la dramaturgie.

(Mots clefs: Angleterre, Saint-Barthélemy, Dramaturgie)

Introduction

La présente recherche s’efforcera de mettre en lumière l’impact du massacre de la Saint-Barthélemy en Angleterre par l’entremise d’une analyse des pièces de théâtre élisabéthaines. Quelle fut la réaction de la population anglaise face à la tragédie parisienne et, plus particulièrement, en quoi le massacre modifia-t-il la façon dont les Anglais considéraient le catholicisme, la France et la société du XVI^e siècle en général

D’abord, rappelons que la Saint-Barthélemy apparaît comme l’un des tournants importants des guerres religieuses qui déchirèrent la France à partir des années 1560. Le mariage censé sceller la paix entre le parti catholique et le parti huguenot, le mariage, célébré à Paris le 18 août 1572 entre Henri de Navarre, chef du parti protestant, et Marguerite de Valois, sœur catholique du roi de France, se clôtura par le massacre de milliers de protestants. L’ampleur du massacre ne laissa personne indifférent en Europe. Si les catholiques exultèrent, de l’autre côté de la Manche le massacre fut « a catalytic event in shaping Elizabethan perception of France. » (Hillman. 2002, p. 2)

Nous postulons ainsi que des événements tels que le massacre ont pu jouer un rôle important dans le développement de l’identité anglaise protestante en détournant définitivement la majeure partie du peuple anglais du catholicisme et en accentuant certains traits culturels. Afin de vérifier la validité de cette hypothèse, une attention particulière fut

accordée à l'étude des pièces de théâtre écrites et mises en scène au lendemain du massacre tel que *Massacre in Paris* (1592) de Marlowe. Les pièces de plusieurs autres dramaturges, tels que Shakespeare, Jonson et Dekker, furent aussi **exploitées** afin d'examiner la réaction élisabéthaine et jacobéenne à l'endroit de la Saint-Barthélemy *1 (écrire ces références en italique)* (Le repérage des pièces de théâtre pertinentes fut largement le fruit du dépouillement des ouvrages de référence suivants: Cox, 2005 ; Harbage, 1989).

Nous sommes d'avis que le massacre de la Saint-Barthélemy, tel que véhiculé par les dramaturges, modifia la perception du monde qu'avaient les Anglais sur plusieurs points, et ce, à des degrés d'intensité divers. Le massacre fut d'abord fréquemment dépeint par la dramaturgie comme un acte résultant de la cruauté du catholicisme. Notre analyse démontrera aussi que le massacre engendra une hostilité croissante envers l'idée d'un mariage royal avec le représentant d'une puissance étrangère catholique. Les événements entraînèrent ensuite une diabolisation de Machiavel et de ses théories politiques ². Par ailleurs, le massacre incita certains dramaturges à se pencher sur la question de la monarchie, du pouvoir et de la tyrannie.

En dépit du fait que les événements qui se sont produits en France le 24 août 1572, firent couler beaucoup d'encre, l'angle que nous proposons d'adopter demeure relativement inexploré. Il existe essentiellement deux types de travaux qui font référence au massacre en lien avec l'histoire de l'Angleterre et son théâtre. Le premier type englobe les ouvrages d'historiens et de critiques littéraires qui ont abordé la question dans le cadre d'une recherche beaucoup plus large examinant les relations entre l'Angleterre et la France (Hillman, 2002 ; Hoenselaar, 1992). Le second type de travaux traitant du massacre examine l'événement en se concentrant sur la représentation que les auteurs en ont fait au sein de seulement une ou deux pièces de théâtre (Ardolino, 1990 ; McIntosh, 2011). C'est donc cette faiblesse de l'historiographie quant à l'influence du massacre de la Saint-Barthélemy en Angleterre, pendant le règne d'Élisabeth et de son successeur, que la présente recherche tentera de combler.

Méthodologie

Pour mener à bien ce projet, nous mettrons à contribution des sources dramaturgiques élisabéthaines et jacobéennes. Quoique quantitative par le fait que nous cherchons à mettre à profit le plus de pièces possible du corpus dramaturgique de l'époque, la méthodologie se résume en une analyse textuelle et qualitative des textes. Il s'agit de ce fait d'un examen cherchant à relever, ainsi qu'à comprendre, les références directes et plus subtiles aux événements, aux personnages et aux répercussions du massacre.

Le théâtre se présente comme une source pertinente pour une multitude de raisons. D'abord, l'époque étudiée coïncide avec la naissance du théâtre commercial à Londres et à l'érection d'amphithéâtres capables d'accueillir plus de 3 000 individus (Gurr, 1996, p. 13-14 ; Baugh et collab. , 1967, p. 447 ; Hattaway, 1982, p. 11-13 ; Bruster, 2005, p. 226 ; Harbage, 1941, p. 22-23)³. Cette grande capacité, juxtaposée à un faible coût d'admission, en faisait un divertissement accessible à l'ensemble de la population, donna au théâtre un taux de participation qui demeura inégalée jusqu'à l'arrivée du cinéma durant l'entre-deux-guerres (Gascoigne, 1968, p. 115 ; Harbage, 1941, p. 64 ; Goldstein, 2004, 160 ; Gurr, 1996, p. 64-66, 138)⁴. La combinaison de tous ces facteurs faisait du théâtre un moyen de communication efficace au sein de la société élisabéthaine. Le théâtre commercial ressortait comme le seul véritable média de masse capable d'aborder des questions politiques devant et de rassembler de grandes foules à l'extérieur des cérémonies cultuelles et de l'exécution. (Goldstein, 2004, p. 153 ; Gurr, 1992, p. 118)

Du point de vue spatial, cette recherche se limitera principalement à la ville de Londres et aux dramaturges londoniens. Ce choix stratégique s'explique par le fait que Londres était la ville la plus peuplée d'Angleterre, dépassant Norwich, sa plus proche rivale, de plus de 180 000 habitants (Goldstein, 2004, p. 153). Devenu centre culturel, social, économique et politique de l'île à cette époque, *Londres* agira en tant que fenêtre sur le reste du pays.

La nature des sources impose des limites non négligeables à la recherche puisqu'il ne s'agit pas de témoignages directs de la vision des dramaturges, comme il en aurait été le cas si nous avions opéré à partir de mémoires ou de correspondances personnelles, mais d'interprétation de leurs oeuvres. Une grande partie de l'analyse des textes dramaturgiques, dont le but avoué était de divertir le public, se résume à une décortication des textes. Ce travail doit surmonter un autre défi puisque à partir de 1559, une proclamation royale vint interdire la présentation sur scène d'œuvres comportant un contenu politique et religieux (White, 1991, p. 39). Malgré cette interdiction, les dramaturges ne cessèrent pas pour autant d'aborder des thèmes de cette nature dans leurs œuvres (White, 1997, p. 5-13 ; Bevington, 1968, p. 141-155, 186-211 ; Pineas, 1972, p. 60). Ils contournèrent la volonté royale en empruntant la voie de l'allégorie masquant ainsi leurs intentions réelles. La vision politique et sociale des dramaturges élisabéthains était donc, en dépit de la proclamation royale, bien présente dans leurs pièces de théâtre. Il suffit de l'extraire des vers stylisés.

Contexte historique

La Réforme en Angleterre

Si, dès 1529, l'hérésie luthérienne devient un « *fait accompli* » sur le continent, le luthérianisme ne réussit guère à s'enraciner en sol anglais. (Hughes, 1963, p. 116, Loades, 2010, p. 85). Il faut comprendre que la Réforme anglaise était, à sa base, un conflit politique entre le roi d'Angleterre et le Saint-Siège (Spurr, 1997, p. 118). L'élément déclencheur du schisme henricien fut le désir du roi d'obtenir un divorce. Une demande que la papauté déclina (Dickens, 1982, p. 457 ; Parker, 1966, p. 36-37). Devant le refus du Pape d'invalider le mariage infructueux du roi et de Catherine d'Aragon, Henri VIII adopta une politique adroite de séparation graduelle d'avec Rome qui culmina en 1534, en la signature de l'Acte de succession et de l'Acte de suprématie, qui assurait la succession royale, faisait du roi le chef suprême de l'Église en Angleterre et concrétisait la rupture avec Rome (Spurr, 1997, p. 117, 119).

Au cours des deux règnes suivants, celui d'Édouard VI (1547-1553) et de Marie Tudor (1553-1558), l'Angleterre oscillera entre les camps catholique et protestant (Spurr, 1997, p. 117, 120 ; Hughes, 1963, p. 83, 330 ; Parker, 1966, p. 120-127 ; Delumeau, 1973, p. 140). Avec le couronnement d'Élisabeth I^{ère} (à corriger) en 1558, l'Église anglaise adopta la voie de la modération, tout en se rangeant doctrinalement dans le camp protestant et vers la fin du règne d'Élisabeth, la transition du catholicisme au protestantisme était pratiquement achevée (bien que le catholicisme ne disparaîtra jamais du royaume insulaire) (Spurr, 1997, p. 211 ; Loades, 2010, p. 147 ; Marsh, 1998, p. 197 ; Parker, 1966, 144-145). Un mot sur le statut des catholiques, à ajouter? Ce serait très intéressant mais impossible à faire dans quelque ligne. Donc p-e seulement la parenthèse pour souligner sa survie.

Le massacre de la Saint-Barthélemy

Le XVI^e siècle, siècle de la Réforme, d'une série de guerres de religion qui déchira la

France. Opposant catholiques et protestants la guerre civile accabla le royaume à partir de 1562 (Salmon, 1975, p. 146). En 1570, l'Édit de Saint-Germain marquait la fin de la troisième guerre de religion laissant entrevoir la possibilité d'une paix entre catholiques et protestants. Malgré la fin des hostilités, il régnait toujours en France un climat social malsain, attribuable à une série sans précédent d'atrocités commises par les deux camps (Diefendorf, 1985, p. 1069, 1071 ; Garrisson, 1989, p. 51 ; Salmon, 1975, 176). Afin de préserver l'ordre civil, une série de négociations entre les partis protestant et catholique fut entamée et résulta en l'union matrimoniale, célébrée le 18 août 1572, entre la sœur du roi de France, Marguerite de Valois, et le chef protestant, Henri, roi de Navarre. (Crouzet, 1994, p. 100). Pour des motifs obscurs, au cours la nuit du 23 au 24 août, des milliers de protestants venus dans la capitale pour assister au mariage princier furent tirés de chez eux et massacrés impitoyablement (Diefendorf, p. 1069, 1071 ; Garrisson, 1989, p. 52-53 ; Sutherland et Robinson, 1991, p. 530 ; Crouzet, 1999, p. 378, 407-415, Crouzet, 1994, p. 100). Les témoignages contemporains avancent des chiffres absolument faramineux. Les chroniques et pamphlets contemporains relatent des chiffres variant de 2 000 à 100 000 victimes. Les nombre réel de victime se situe vraisemblablement entre 5 000 à 30 000 (Salmon, 1975, p. 187).

Parmi les personnages qui sont le plus fréquemment tenus responsables du massacre, on note la présence de Catherine de Médicis, de Charles IX et du duc de Guise. C'est la réputation de Catherine de Médicis qui aurait été la plus entachée par le sang versé durant ces jours funestes. (Garrisson, 1989, p. 52) La théorie voulant que Catherine ait orchestré le massacre par machiavélisme était répandue dans les témoignages contemporains (Crouzet, 1990, p. 28.)⁵ Dans les scénarios contemporains les plus hostiles au monarque, on accuse Charles IX d'avoir conspiré avec sa mère et ses conseillers pour l'organisation du massacre. Pour plusieurs, le roi serait simplement coupable d'avoir laissé le massacre suivre son cours (Kelly, 1972, p. 1339). Néanmoins, le roi demeure, dans l'imaginaire de ses contemporains, beaucoup moins responsable que les Guise, dont la mauvaise réputation était de beaucoup antérieure au massacre de la Saint-Barthélemy. ⁶Le massacre aura comme conséquence l'accroissement de l'aura diabolique entourant cette famille ultra-catholique (Salmon, 1975, p. 187)⁷.

Finalement, parmi les autres personnages tenus responsables, on évoque la théorie d'un complot catholique international. Plusieurs pamphlets anglais affirmaient que la papauté et la monarchie espagnole auraient joué un rôle actif dans le massacre (Buchanan, 2011, p. 102 ; Kingdon, 1974, p. 36). (Aussi,) Plusieurs autres membres de la cour française, dont le duc d'Anjou (futur Henri III) et Albert de Gondi reçurent des verdicts de culpabilité dans les pamphlets protestants pour leur implication dans la Saint-Barthélemy. La réputation d'aucun, cependant, ne fut aussi noircie par le massacre que celles d'Henri de Guise et de Catherine de Médicis.

Discussion des résultats

Le massacre et le théâtre anglais (8?)

Le caractère politico-religieux, et surtout l'envergure, du massacre en faisait un sujet tabou. Une quinzaine d'années après la tragédie, le massacre de la Saint-Barthélemy s'était détaché de la censure qui en faisait un sujet inabordable et il commença à être évoqué dans les pièces de théâtre. Lorsqu'il est question du massacre de la Saint-Barthélemy, les pièces projettent une image négative de la France dont ressort la cruauté, le fanatisme religieux catholique et le

désordre civil.

Christopher Marlowe

L'auteur le plus important dans le cadre d'un examen de la présence du massacre dans le théâtre est sans aucun doute le dramaturge anglais Christopher Marlowe⁹. La pièce la plus pertinente de cet auteur est indéniablement *Massacre at Paris* (1592) qui raconte, une vingtaine d'années après les faits, la Saint-Barthélemy et la guerre qui s'ensuivit jusqu'à la mort d'Henri III. Certains critiques littéraires insistent que la pièce qui offre unilatéralement l'interprétation huguenote des événements (Briggs, 1983, p. 257). Pour l'auteur, la Saint-Barthélemy était un acte prémédité par le duc de Guise et Catherine de Médicis avec la complicité du duc d'Alençon et du roi Charles IX. La complicité des quatre personnages est évidente dans la scène 4 alors qu'ils complotent le massacre (Marlowe, 1992, scène 4, 18-28). La pièce insiste particulièrement sur le fait que le massacre est le fruit de l'ambition du duc de Guise et de la reine-mère (Marlowe, 1992, scène 2, 34-44)(acte ? La pièce de Marlowe est exceptionnelle dans le sens qu'elle ne possède pas d'acte mais plus d'une vingtaine de scènes.) La scène 2 de la pièce décrit bien l'ambition de la reine-mère et sa complicité la macabre tragédie (Marlowe, 1992b, scène 11, 39).

La théorie du complot international contre les protestants est, elle aussi, présente dans la pièce de Marlowe. L'auteur de *Massacre at Paris* fait en effet de Guise un homme à la solde de la papauté et de l'Espagne (Marlowe, 1992b, scène 2, 60-65). Une théorie qui, selon Roberts, aurait été « readily accepted » par l'auditoire (Robert, 1995, p. 434).

Le massacre lui-même est décrit par Marlowe comme étant un événement cruel résultant de la frénésie religieuse. La cruauté des catholiques transparaît dans plusieurs scènes alors que l'auteur met en scène l'absence de sympathie ou de compassion de la part des meurtriers. À la scène⁶ par exemple, le duc de Guise incite les catholiques à tuer les protestants. Ses paroles en témoignent: (sont les suivantes:) « *Tue, tue, tue!! Let none escape. Murder the Huguenots.* » (Marlowe, 1992b, scène 6). La cruauté explicite des catholiques est aussi mise en évidence dans les tourments qu'ils infligent aux corps des victimes protestantes. Le duc d'Anjou ordonne notamment à ces compagnons de couper la tête et les mains de l'Amiral pour les envoyer au pape (Marlowe, 1992 scène 5, 42-48).

Vu la considérable popularité de la pièce, il est possible de croire qu'à elle seule, la pièce *Massacre at Paris* ait pu contribuer à faire du massacre de la Saint-Barthélemy un référent en Angleterre et qu'elle contribua à la vision qu'avait la population de Londres des événements.¹⁰

Une seconde pièce de Marlowe contenant une référence au massacre de la Saint-Barthélemy s'intitule *The Jew of Malta* qui fut écrite vers 1590. Dans le prologue de la pièce, Machevil (Machiavel), personnage accusé d'avoir contribué au massacre par le biais des enseignements du *Prince*, s'associe au duc de Guise (Marlowe, 1589-1590, Prologue 1-4). Cette association entre les deux personnages de la pièce, présumément responsables du massacre, n'a qu'un but: ramener la Saint-Barthélemy en mémoire.

La pièce de théâtre *Edward II* (1592) de Christopher Marlowe raconte l'histoire du roi Édouard II d'Angleterre et les événements menant à son abdication *en 1327*. À première vue, la pièce ne présente aucun lien avec le massacre de la Saint-Barthélemy. Certains chercheurs avancent néanmoins que la pièce serait en réalité une allégorie référant au roi de France Henri III. En ce sens, le lien entre la Saint Barthélemy et la pièce réside dans la représentation métaphorique des personnages qui furent des acteurs importants du massacre¹¹.

Il existe une grande ressemblance entre le récit d'*Edward II* et la vie d'Henri III, notamment en ce qui concerne ses (des) relations prétendument intimes avec des courtisans. Selon Briggs et Hillman, cette ressemblance avait déjà, en 1588, été soulignée dans le pamphlet pro-ligueur de Jean Boucher intitulé, « *Histoire tragique et mémorable de Pierre de Gaverston* [...] adressé au mignon d'Henri III (Hillman, 2002, p. 72 ; Briggs, 1983, p. 164). La préface du texte de Boucher rendait le lien clair entre Gaveston et D'Éperon alors qu'il affirmait qu'ils étaient tous deux des mignons d'un roi et qu'ils s'enrichissaient aux dépens de l'Église et du peuple. De plus, il semblerait que l'exemple de Édouard II était occasionnellement cité au roi Henri III comme un précédent historique de régicide (Briggs, 1983, p. 164). Cette ressemblance entre la vie des deux rois a amené Bakless à écrire que « Gaveston, as he lived in for Marlowe, is the pet and Darling of another Henri Trois » et a mené Hillman à énoncer que « even if he [Marlowe] derived this theme from English historical sources, it came to him multiply overlaid and countersigned by the contemporary discourse of French political satire. » (Hillman, 2002, p. 98 ; Briggs, 1983, 164)

En retenant l'idée que la pièce de Marlowe soit une allégorie traitant du roi de France Henri III, il est possible de tirer certaines références au massacre de la Saint-Barthélemy et aux guerres de religion. Les accusations de la reine Isabelle contre Édouard prennent un sens différent quand on sait qu'en fait elles sont adressées au monarque français:

In civil broils make kin and countrymen
Slaughter themselves in others, and their sides
With their own weapon gored. But what's the help?
Misgoverned kings are the cause of all this wrack,
And, Edward, thou art one among them all
Whose looseness hath betrayed thy land to spoil
And made the channels overflow with blood.
(Marlowe, 1592a, scène 17, 4-12)

Les « civil broils » réfèrent aux guerres religieuses. Le vers « Misgoverned [...] wrack, » deviennent une accusation dirigée contre la royauté française, qui est considérée comme responsable des guerres de religion. Édouard est accusé d'avoir joué un rôle dans le déclenchement des guerres civiles: « And, Edward, [...] with blood. » Lorsque dirigé contre le roi français, « among them all » réfère à « Misgoverned Kings » qui sont les « cause of all this wrack ». En ce sens, Henri est tenu responsable de ne pas avoir su mettre un terme aux guerres de religion lorsqu'il hérita du trône et d'avoir fait les « channel overflow with blood » ce qui ramène à l'idée la Saint-Barthélemy au cours duquel des milliers de victimes furent jetées dans la Seine. Lu ainsi, Marlowe accuserait Henri III, par l'entremise *Edward II*, d'avoir participé au massacre parisien ainsi que dans la perpétuation des guerres civiles françaises¹².

Finalement, l'impact du massacre est perceptible dans les deux parties de *Tamburlaine the Great*, tout comme *The Jew of Malta*. Dans chacune de ses pièces, Marlowe met en scène un massacre, soit de façon explicite ou implicite (Marlowe, 1589-1590, acte V, scène 5, 104-107 ; Riggs, 2004, p. 33). La régularité des massacres chez Marlowe amena Riggs à conclure que la Saint-Barthélemy fit une impression profonde sur le dramaturge anglais (Riggs, 2004, p. 33).

George Chapman

George Chapman, par l'entremise de ses pièces *Bussy d'Ambois* et *The Revenge of Bussy d'Ambois*, dont le récit se déroule en France, évoque lui aussi la tragédie de 1572. 13 La première allusion de l'auteur au massacre apparaît dans la pièce *Bussy d'Ambois*, au cours d'un affrontement verbal où Bussy y fait une référence implicite en confrontant le duc de Guise pour son implication dans la mort de milliers de réformés. Après que le duc de Guise ait menacé Bussy de l'égorger, Bussy lui réplique:

[...] – y'ave
cut to many throats already, Guise ; and
robbed the realm of many thousand souls,
more precious than thine own. (Chapman, 1607, p. 145)

Cette allusion à la mort de milliers de personnes rappelle le rôle central qu'a joué le duc dans le massacre de la Saint-Barthélemy et dans les guerres de religion françaises. La mémoire du massacre est aussi évoquée par la relation envenimée entre le duc de Guise et Bussy et le danger que Guise représente pour la couronne. (Voir:Chapman, , , 1607, p. 145, 156, 173.).

La suite de cette première pièce, *The Revenge of Bussy d'Ambois*, présente une vision plutôt ambiguë des événements. Alors que Baligny, le compagnon de Clermont, reconnaît la cruauté de la Saint-Barthélemy, le protagoniste défend naïvement Guise et le massacre. (Chapman, 1610, p. 189)

Bien que Clermont semble convaincu du bien-fondé de son argumentation, lorsque remis dans le contexte de la pièce, la défense des événements prend un ton ironique et sarcastique¹⁴. De même, Kistler souligne que la défense de Chapman n'est pas représentative de l'opinion qu'avait l'auteur des événements, mais plutôt une contestation et de l'idéologie néostoïque de Clermont. D'après la chercheuse:

if we begin with the play itself instead of a preconception about Chapman, we discover that *The Revenge* is a bleak portrayal of the step-by-step destruction of its hero. This revenger's deed represents not the triumph but the defeat of his ideals, just as his suicide betrays a mortally damaged spirit. (Kistler, 1980, p. 129).

Ainsi issue d'une idéologie erronée, la défense du massacre de la Saint-Barthélemy par Clermont se voyait invalidé par la destruction de l'idéal stoïque.

William Shakespeare

Appartenant à la même génération que Marlowe, Shakespeare était âgé de huit ans lors de la Saint-Barthélemy. Il est donc concevable que le massacre ait, chez lui aussi, joué un rôle important, et ce, bien qu'il ne composa aucune pièce de théâtre traitant de l'histoire contemporaine française.

La référence la plus directe de Shakespeare aux événements de Paris 1572 se trouve dans sa pièce *All's Well that Ends Well* où Helen, personnage allégorique de Catherine de Médicis, y

prononce les vers suivants:

Helen:[...]Amongst the rest

There is a remedy, approved, set down,

To cure the desperate languishing whereof

The King is rendered lost.

Countess:

This was your motive

For Paris, was it? (Shakespeare, 1606-1607, acte II, scène 3, 218-229)

Nous avons ici une allusion assez explicite au massacre. D'abord, « the desperate [...] is rendered lost » représente les guerres religieuses ou le problème protestant en France. Par la suite, « a remedy, approved, set down » fait référence à la Saint-Barthélemy et la fin du vers, « This was your motive / For Paris, was it », situe le tout dans la capitale et ramène à l'esprit l'idée d'une préméditation de la tragédie.

Les pièces de *Macbeth*, *Richard III* et *Henry V* contiennent elles aussi des références obliques aux événements. Les massacres et les meurtres d'enfants innocents par des tyrans que l'on retrouve dans les deux premières pièces sont le résultat de l'influence du massacre de la Saint-Barthélemy (White, 2003, p. 194). Dans le cas de *Henry V*, le passage qui suit peut être interprété de deux façons.

For maids, well

summered and warm kept, are like flies at

Bartholomew-tide: blind, though they have they their eyes.

And then they will endure handling, which before

would not abide to looking on. (Shakespeare, *Henry V*, acte V, scène 2, 302-306)

La lecture traditionnelle de ce passage est que « St Bartholomew's day was 24 August, the height of summer, when flies are most sluggish. » (Gurr, 2005, p. 215) Le passage peut aussi faire allusion aux corps des victimes qui furent jetés dans la Seine pendant la Saint-Barthélemy. Ces corps flottants auraient attiré un nombre incomparable de mouches charognardes. Cette interprétation de l'extrait est appuyée par la fin de la citation: « blind, though they have they their eyes. / And then they will endure handling, which before / would not abide to looking on. » Ceci laisse entrevoir que la « Bartholomew-tide » les confronte à des atrocités qui engourdissent leurs sens et qui leur permettent de tolérer des choses qui leur seraient auparavant apparues comme dégoûtantes. Baldo défend une lecture similaire alors qu'il affirme que: « In 1599 a character's innocent reference to Bartholomewtide becomes a prophecy of violence and of war, calling on an Elizabethan audience to summon its powers of forgetting, challenging it to forget the unforgettable » (Baldo, 1996, p. 143).

Ben Jonson

Au fil de divers passages, la pièce *Bartholomew's Fair* (1614) de Jonson peut être perçue comme étant une critique du puritanisme et un rappel des atrocités qui furent commises au nom

de la foi catholique (Jonson, 1614, acte 1, scène 6, 43-70 ; acte 3, scène 2, 35-42). Ce rappel des torts du catholicisme se fait par l'entremise d'une évocation du massacre de la Saint-Barthélemy tout au long de la pièce.

À lui seul, le titre de la pièce réussit à rappeler les événements de 1572 par l'entremise du mot « Bartholomew ». Aussi, Jonson débute sa pièce en mettant l'accent sur le fait qu'il y a un mariage le jour de la Saint-Barthélemy et le jeune homme qui cherche à contracter une union se nomme Bartholomew, ce qui rappelle encore le massacre. Dès l'ouverture de la pièce, l'auditoire assiste à une superposition des rappels du massacre (Jonson, 1614, acte 1, scène 1, 3-7). Cette remarque est aussi faite par Pinciss qui affirme que le fait que Jonson situe sa pièce le 24 août constitue une nette référence au massacre ; depuis « 1572, it was the day for commemorating the St. Bartholomew Massacre in France [...] Among the English Protestant it was considered the bloodiest day since Herod slaughtered the Innocents. » (Pinciss, 1995, p. 352)

Jonson se permet même une référence directe au massacre de Paris. Ainsi, au milieu d'une bagarre, Justice, s'écrie :

Hold thy hand, child of wrath, and heir of anger, make it
not Childermass day in thy fury, or the feast of the French

Bartholomew, parent of the Massacre. (Jonson, 1614, acte 2, scène 6, 133-135).

Dans cet extrait, Jonson associe la Saint Barthélémy au Massacre des Innocents, ce qui révèle que pour l'auteur anglais, la Saint-Barthélemy, était assimilable au crime abominable d'Hérode.

En bref, le massacre de la Saint-Barthélemy semble avoir marqué les dramaturges élisabéthains qui ont choisi de l'évoquer dans leurs pièces. Les références à la Saint-Barthélemy que l'on trouve dans les pièces de théâtre évoquent, dans l'ensemble, l'horreur que suscite cette tuerie ainsi que l'immoralité et la cruauté des exécuteurs, c'est-à-dire des Français catholiques. Les pièces évoquant le massacre de la Saint-Barthélemy et présentant la France catholique comme une ennemie de la foi protestante contribuèrent donc à faire de cet événement « an almost universal temporal landmark for Englishmen thinking about France » (Hillman, 2002, p. 28)

« *À partir de ce jour, pour le meilleur et pour le pire* »

Au lendemain du massacre, le peuple anglais semble s'être montré réticent à voir leur souveraine épouser le duc d'Alençon, frère du roi de France. Si la Saint-Barthélemy amena Élisabeth à rompre les négociations de mariage qu'elles entretenaient avec la famille royale française, quelques années plus tard, les pourparlers reprirent et la possibilité d'une union matrimoniale entre les deux couronnes redevint envisageable¹⁵.

La réaction générale à la possibilité d'une union entre Élisabeth et le duc d'Alençon en était une de méfiance et de crainte (Gregerson, 2005, p. 250 ; Dickens, 1974, p. 69-70). Dans un écrit polémique, *The Discovery of a Gaping Gulf* John Stubbs perçoit l'union d'Élisabeth et d'Anjou comme étant une alliance avec l'ennemi. Il était convaincu que cette union était irréconciliable avec les enseignements moraux et religieux anglais. Stubbs lie aussi Anjou et sa mère au massacre en avançant que le mariage de Marguerite et d'Henri était un piège tendu aux huguenots, une vision typiquement protestante du massacre. Cette critique de la politique matrimoniale élisabéthaine entraîna un châtement corporel contre l'auteur qui y laissa une main

(Al-mutawa, 2008, p. 41). Les critiques à l'endroit des négociations matrimoniales d'Élisabeth ne cessèrent pas avec Stubbs. Philip Sidney adressa ainsi une lettre à la reine, la prévenant des dangers d'une telle union, un geste pour lequel il fut envoyé en exil chez sa sœur à Wilton (Roe, 2002, p. 5).

Les dramaturges et la menace d'un mariage catholique

Conformes à l'opinion qu'avaient Stubbs et Sidney d'un mariage français, les pièces jouées dans les théâtres publics dénonçaient l'affaire et témoignaient d'un certain malaise devant la perspective d'une telle union. Dans la dramaturgie, le sujet devint « another Elizabethan commonplace, energized by the religious question. » (Hillman, 2002, p. 103) Il ne faut donc pas s'étonner si, par l'entremise d'allégorie et de référence aux précédents historiques, des pièces telles que *Massacre at Paris*, *The Whore of Babylon*, *Edward II* et *Henry VI* abordent toutes le sujet.

Dans *Massacre at Paris*, le mariage est présenté comme étant l'un des éléments centraux du massacre. La pièce prévient du danger implicite d'un mariage avec la royauté catholique de France. Catherine y est décrite comme étant la responsable du massacre et le mariage apparaît comme un piège tendu aux protestants (Marlowe, 1592b, scène 1, 17-24). Non seulement le mariage est-il perçu comme le piège qui entraîna la mort de milliers de protestants, mais aussi comme le fruit de la préméditation de la famille royale. Une seconde union entre catholiques et protestants, un mariage entre Élisabeth et Anjou risquait donc de devenir l'amorce d'une seconde Saint-Barthélemy.

Le rôle du mariage dans la représentation que se faisait Marlowe du massacre meuble aussi le discours qu'il fait prononcer à ses victimes. Dans la scène 3 de *Massacre at Paris*, l'amiral de Coligny s'écrit « O, fatal was this marriage to us all. » (Marlowe, 1592b, scène 3, 37) Les paroles de Coligny confirment le rôle du mariage dans le massacre dont il fut la première victime. Il s'agit là d'un rejet de la part de Coligny du mariage comme instrument de négociation politique visant à mettre un terme au conflit opposant catholiques et protestants.

Cette particulière conséquence est perceptible dans plusieurs autres pièces, dont celles de Thomas Dekker, *The Whore of Babylon*. Pièce allégorique racontant le règne d'Élisabeth, *The Whore of Babylon* (1607) témoigne clairement de l'hostilité du dramaturge vis-à-vis de l'union de la reine avec le souverain d'une puissance catholique.

En ouverture, trois rois (le roi de France, le roi d'Espagne et l'Empereur du Saint Empire germanique) sont envoyés par l'« Empress of Babylon » (Rome) pour demander la reine en mariage. Incertaine de la marche à suivre, la reine demande l'opinion de son conseiller qui lui répond:

Vultures are not more rauenous than these men,
Confusion, tyranie, vproares will shake all,
Tygres, and wolues, and beares, will fil your seat,
In nothing (but miserie) youle be great:
Those black and poisonous waters that bore down
In their rough torent, Fairie townes and towers,

And drownd our fields in Marianaes daies,
 Will (in a merciless inundation)
 Couer all againe: Red Seas will flow again:
 The Deuill will roare againe: if these yoiu loue,
 Be (as the Serpent,) wise then, tho a Doue.
 (Dekker, 1607, acte 1, scène 2, 196-205)

L'union matrimoniale faisait ainsi partie d'un plan élaboré par l'« Empress » dans le seul but de mettre fin au règne glorieux d'Élisabeth (Dekker, 1607, acte I, scène 1, 101-112). Pour Dekker le mariage d'Élisabeth à un roi catholique aurait plongé l'Angleterre dans la misère. La décision d'Élisabeth de repousser les avances est, par voie de conséquence, célébrée par Dekker dans une réponse fort inspirée de la reine (Dekker, 1607, acte I, scène 2, 230-251).

Les dramaturges puisèrent aussi dans l'histoire de leur pays afin de démontrer les effets catastrophiques d'un éventuel mariage avec le représentant d'une puissance étrangère. De fait, dans la pièce *Edward II* de Marlowe, on retrouve la figure d'Isabelle, la princesse française ayant épousé le roi Édouard II, un aspect hérité du massacre de la Saint-Barthélemy, soit une altérité menaçante. On peut y voir la crainte que le mariage entre la souveraine anglaise et le représentant d'une puissance catholique mène à la subordination de l'Angleterre à des intérêts étrangers. Dans le cas d'*Edward II*, l'influence étrangère en Angleterre résulta, en partie, en une guerre civile et à la mise à mort du roi.

Le personnage complexe d'Isabelle englobe plusieurs facettes qui peuvent être perçues comme menaçantes. D'abord, Isabelle de Valois est la sœur du roi de France. Si l'on fait abstraction de la période qui sépare la pièce du présent élisabéthain, il est possible d'imaginer que le public ait fait le lien entre les Valois dont on parle dans la pièce et la royauté qui occupait le trône de France à ce moment. En ce sens, la reine représentait une menace française en tant qu'appartenant à la dynastie des Valois, catholiques et responsable aux yeux des Anglais des guerres de religion.

Derrière l'apparence presque anodine d'Isabelle, on retrouve le double de Catherine de Médicis, qui représente une menace imminente pour l'Angleterre. D'abord, à titre de Reine de France, elle est tenue responsable du meurtre de plusieurs milliers de huguenots à Paris. Deuxièmement, l'origine transalpine de Catherine est associée à deux dangers éminents. Le premier est que l'Italie est le siège de l'Église catholique et que Catherine est perçue comme son agente. Le deuxième danger réside dans l'origine florentine de la reine-mère. Florentine et fille de Laurent de Médicis, à qui *Le Prince* avait été dédiée, Catherine de Médicis se voit irrémédiablement associée à Machiavel et à ses enseignements. Ce est amplifié par le rôle attribué au *Prince* dans l'organisation du massacre de la Saint-Barthélemy (Hillman, 2002, p. 103). Isabelle, et le mariage français, représentait conséquemment une menace incontestable pour l'Angleterre.

Dans le même ordre d'idée, la trilogie de Shakespeare, *Henry VI Pt I, II et III* (1590-1592), témoigne de la réticence du dramaturge anglais à voir Élisabeth s'unir au souverain d'une puissance étrangère. Dans ces pièces, l'union avec une princesse française est perçue comme catastrophique par et pour la population anglaise. L'influence étrangère, ou plutôt la soumission de l'Angleterre à une puissance étrangère, qui résulte du mariage entre le roi Henry VI et

Marguerite d'Anjou, une princesse française, est évidente (Shakespeare, 1590-1591, acte I, scène 3, 47-52). La mise en relief des répercussions néfastes du mariage est aussi bien présente dans l'acte II lorsque la reine s'efforce de mettre fin de la régence du duc de Gloucester afin d'acquérir plus d'influence sur le roi (Shakespeare, 1590-1591, acte II, scène 3, 20-44). Tout au long de la pièce, le mariage est utilisé afin d'expliquer la défaite de l'Angleterre dans la guerre de Cent Ans (Shakespeare, 1590-1591, acte I, scène 1, 140-143, 214-219). La présence de cette abominable reine française, première responsable des problèmes de l'Angleterre apparaît aussi dans les deux autres parties d'*Henry VI*, qui furent écrites ultérieurement (Shakespeare, 1592, acte V, scène 7, 102 ; acte V, scène 7, 107-108). .

Dans *Henry VI Pt 3*, la reine devient un personnage réellement cruel et ambitieux, occupant une place centrale dans la guerre civile anglaise. Le caractère maléfique de Margaret transparaît dans la quatrième scène de l'acte 1 lorsque York la qualifie de « She-wolf of France, but worse then wolves of France, / Whose tongue more poisons than the adder's tooth —» (Shakespeare, 1591, acte I, scène 4, 112-113). De surcroît, la reine continue la guerre alors qu'une paix avait été conclue perpétuant ainsi la guerre civile. Finalement, elle invite une puissance étrangère à envahir le pays (Shakespeare, 1591, acte III, scène, 3).

De façon générale, les trois parties d'*Henry VI* sont très révélatrices de la méfiance que Shakespeare entretenait à l'endroit des intentions matrimoniales de leur reine. Les deux menaces liées au mariage avec un prince français, les guerres civiles et la subordination du pays à une puissance étrangère y sont évidentes. Comme le dit Richard of Gloucester: « hasty marriage seldom proveth well. » (Shakespeare, 1591, acte IV, scène 1, 18). 16 La mise en scène d'un mariage désastreux, tel que celui évoqué dans *Massacre at Paris*, ainsi que la présentation de précédents historiques rappelant les dangers inhérents à un mariage français témoigne d'une méfiance des dramaturges anglais devant la perspective d'un mariage unissant la couronne anglaise à une puissance étrangère catholique. La perspective imminente d'un mariage royal s'avérait doublement menaçante, représentant à la fois la menace d'une nouvelle Saint-Barthélemy et la soumission du peuple anglais à un représentant d'une monarchie catholique.

La légende noire de Machiavel

Si l'histoire a retenu le nom de Machiavel, c'est principalement à cause du *Prince*. Le texte visait à instruire « les princes » sur la marche à suivre afin d'assurer leur autorité dans leur territoire. Écrit au début des années 1510, le *Prince* fut publié pour la première fois en 1532, soit cinq ans après la mort de son auteur. En Angleterre, très tôt au XVI^e siècle, le personnage historique de Machiavel 17 s'est vu rattaché à une légende noire qui faisait de lui le maître-d'œuvre d'une infinité de crimes. Nous croyons que le massacre de la Saint-Barthélemy est un élément clef permettant de cerner l'aura diabolique de ce personnage dans la littérature qui vit le jour à cette époque puisque la dramaturgie élisabéthaine associait fréquemment Machiavel aux événements parisiens de 1572.

La première traduction anglaise du *Prince* fut tardive, soit en 1640, mais ceci ne signifie pas que les sujets d'Élisabeth ne connaissaient pas l'ouvrage (Roe, 2002, p. 3 ; Watson, 1976, p. 635 ; Meyer, 1969, p. xi). Les traductions françaises et latines de cet ouvrage étaient relativement connues dans la sphère savante anglaise (Watson, 1975, p. 637.)18.

En 1572, le massacre de la Saint-Barthélemy vint noircir la réputation déjà sombre de Machiavel. Comme l'explique Kelly, « Another conspicuous by-product of St-Bartholomew's

was the mythology or demonology, associated with Machiavelli » (Kelly, 1972, p. 1341 ; Meyer, 1969, p. 1). En fait, les chroniqueurs de l'époque accusent Catherine de Médicis d'avoir mis en application les enseignements du chapitre 8 *19* du *Prince*, dans lequel Machiavel promeut le recours au massacre et l'élimination de ses ennemis afin de consolider son pouvoir (Kelly, 1970, p. 552).

Cette association entre Machiavel et la Saint-Barthélemy apparaît dans plusieurs des pamphlets polémiques de l'époque. Le plus important d'entre eux, *Contre-Machiavel* du français Innocent Gentillet, fut publié en 1576 puis traduit en anglais l'année suivante par Simon Patrick. Ce texte, à la base une réfutation du mode de gouvernance proposé dans le *Prince*, considère l'ouvrage de Machiavel est comme responsable de la tragédie de 1572. Gentillet se fait défenseur de l'idéal chrétien et des préceptes moraux que devrait adopter un monarque. C'est la traduction anglaise de *Contre-Machiavel* par Patrick en 1577, qui serait « the source of all Elizabethan misunderstanding. » (Meyer, 1969, p. x)

Alors qu'avant la nuit du massacre, la connaissance de Machiavel se limitait principalement aux élites instruites du pays, le massacre eut comme effet de répandre et de noircir la réputation déjà peu enviable de l'auteur du *Prince*. Au lendemain du massacre, Machiavel devint « not only a legend but a seed-bed of legends. » (Kelly, 1970, p. 554) La relation familiale entre Catherine de Médicis et le premier récipiendaire du *Prince*, qui reçut l'étiquette de « Queen-Mothers bible », était régulièrement mise en évidence et la régente fut souvent accusée d'avoir introduit le machiavélisme en France (Meyer, 1969 p. 7-8).

Machiavel et la dramaturgie

L'influence du massacre sur la diabolisation de Machiavel en Angleterre est reconnaissable dans la dramaturgie de l'époque élisabéthaine et jacobéenne²⁰. Le premier dramaturge à mettre en scène Machiavel, et possiblement le premier à mettre en scène un personnage machiavélique, fut Christopher Marlowe dans sa pièce *The Jew of Malta* (1589-1590). Le prologue de la pièce lie effectivement Machiavel au massacre et nous apprend que la pièce qui suit raconte l'histoire de l'un de ses disciples. En déformant le nom de Machiavel à « Machevil » Marlowe met l'accent sur le mythe de l'immoralité et de la cruauté du personnage en lui prêtant les vers suivants:

Albeit the world think Machevil is dead,
Yet was his soul but flown beyond the Alps,
And, now the Guise is dead, is come from France
To view this land and frolic with his friends.
(Marlowe, 1589-1590, Prologue, 1-4)

Ce premier monologue prévient l'auditoire que l'âme de Machiavel, par l'entremise de ses enseignements, survit toujours malgré sa mort physique. Selon le fantôme, après la mort du Florentin, le duc de Guise aurait mis en application ses enseignements en France. Ce clin d'œil de Marlowe sur la situation politique en France ramène à la mémoire de l'auditoire et des lecteurs, les tragiques événements de Paris en 1572, dans lesquels le duc de Guise fut considéré comme l'un des acteurs clefs. En écrivant: « Yet his [...] from France », Marlowe rappelle la nature machiavélique du duc de Guise et précise que les actions de Guise auraient été régies par l'âme de Machiavel qui se trouvait, à ce moment, sur le sol français.

Dans la pièce, Marlowe établit sans ambiguïté la nature machiavélique de Barabas, et ce à la fois à la cour et dans les théâtres publics (Marlowe, 1589-1590, The prologue spoken at court, 5-10, Prologue, 32). Barabas était l'un des disciples de Machiavel ; il vécut selon sa doctrine et réussit à s'enrichir en suivant ses conseils. Un examen approfondi de la pièce de théâtre démontre à quel point le terme de machiavélisme est pour Marlowe, le synonyme de perversi, de cruel, de sournois et de fallacieux. Dans l'acte II, le machiavélique Barabas avoue l'étendue de ses crimes à son esclave:

As for myself, I walk abroad a-night
And kill sick people groaning under walls ;
Sometimes I go about and poison wells ;
Marlowe, 1589-1590, acte II, scène 3, 177-180)²¹

Dans la personne du juif Barabas, « machiavélique » est synonyme d'immoral et de mauvaises intentions. Comme si le fait que Barabas était un meurtrier, un escroc et un menteur ne suffisait pas, il est aussi un personnage sadique, qui trouve de la joie dans les atrocités qu'il commet (Marlowe, 1589-1590, acte IV, scène 1).

Marlowe, en tant que premier dramaturge à mettre Machiavel sur les planches de Londres, détient la clef de la compréhension du machiavélisme dans la dramaturgie puisque c'est lui qui mit en place les normes définissant le machiavélisme. Barabas, en tant que premier personnage ouvertement machiavélique, serait devenu une source d'inspiration pour les dramaturges contemporains (Meyer, 1969, p. 37).

La popularité dont *The Jew of Malta* jouissait à l'époque contribua grandement à la diffusion de l'archétype machiavélique marlovien. La pièce aurait été performée 36 fois entre 1592 et 1596 (Romany *et al*, 2003, p. 612). Du fait de cette présence continue de Barabas sur les scènes londoniennes, la population se familiarisa rapidement avec le modèle machiavélique de Marlowe, fortement caractérisé par une association explicitement soulignée avec le duc de Guise.

En 1592, Marlowe poursuivit sa définition du machiavélisme avec sa pièce *Massacre at Paris*. Briggs décrit la représentation du duc de Guise dans cette pièce comme « a typical Machiavel, ambitious, ruthless, consciously dissimulating, yet possessed the demonic virtues of courage and restless energy. » (Briggs, 1983, p. 272) La nature machiavélique d'Henri de Guise est évidente tout au long de la pièce. Notons, par exemple, à la fin de la deuxième scène, l'intention du duc Guise qui dévoile à l'auditoire son désir de tuer Henri de Navarre et de s'emparer des rênes de la France grâce à des tromperies et à des complots. Dans *Massacre at Paris*, Guise animé d'un esprit machiavélique est le premier responsable du massacre. Son personnage contribua indubitablement à la diabolisation de Machiavel et de ses propos.

Catherine de Médicis est animée elle aussi d'un véritable esprit machiavélique (dans la pièce. Manipulatrice et ambitieuse, elle procéda à l'élimination de son ennemi, Jeanne d'Albert, à la scène 3, et orchestra, à la scène 4, le massacre de la Saint-Barthélemy, d'une façon qui rappelle les propos du Chapitre 8 du *Prince*. La reine-mère est coupable du meurtre de son enfant, à l'exemple de Barabas, alors qu'elle élimina Charles IX à la scène 11. Le machiavélisme marlovien de Catherine de Médicis correspond à l'opinion anglaise qui la percevait comme étant « Machiavellism incarnate, having been born and bred in Florence and coming from a family indissolubly linked with that philosopher. » (Briggs, 1983, p. 272)

Machiavel et le machiavélisme occupent aussi une place importante dans les pièces de William Shakespeare. En dépit du fait que Roe affirme que Shakespeare était vraisemblablement en contact avec les écrits du Florentin, les personnages machiavéliques de Shakespeare présentent essentiellement les mêmes caractéristiques que celui qui fut élaboré par Marlowe (Roe, 2002, p. 6). Ce sont des êtres cruels, manipulateurs et ambitieux ce qui incite Campbell à nuancer les affirmations à l'effet que Shakespeare connaissait bien le contenu des ouvrages de Machiavel, puisqu'il est envisageable qu'il se soit plutôt inspiré de Marlowe (Campbell, 1947, p. 322).

La référence la plus importante du dramaturge à Machiavel en effet être retrouvée dans *Henry VI Pt III*, alors que Richard de Gloucester, futur Richard III, déclare:

I'll make my haven to dream upon the crown,
[...]
And wet my cheeks with artificial tears,
And frame my face to all occasions.
I'll drown more sailors than the mermaid shall ;
I'll slay more gazers than the basilisk ;
I'll play the orator as well as Nestor,
Deceive more slyly than Ulysses could,
[...],
And set murderous Machiavel to school.
(Shakespeare, 1591, acte III, scène, 3, 165-193)

Le dernier vers de cet extrait, « And set murderous Machiavel to school. » est intéressant puisque Richard est mort en 1485, soit trente-huit ans avant que le traité de Machiavel ne voie (voit) le jour. Le vers montre bien que Machiavel était devenu synonyme de diabolique et qu'il était désormais une référence importante en Angleterre, puisque Shakespeare décida d'ignorer les contraintes temporelles. ?? Aussi, tous les éléments évoqués par Richard lors de son monologue sont conformes à l'image que Marlowe avait dressée de Machiavel. C'est un personnage ambitieux, rusé et cruel qui cache ses vraies couleurs derrière un masque de fausse honnêteté et de bon orateur. Ce monologue prépare le lecteur au reste de la pièce, *Richard III*, dans laquelle le roi est profondément machiavélique²².

L'association entre le massacre et Machiavel est aussi souvent évoquée dans les pièces de Shakespeare. La pièce *All's Well that Ends Well* nous en fournit un bel exemple²³. Dans celle-ci, le lien est fait par Helen, personnage allégorique de Catherine de Médicis, lors d'un dialogue avec la comtesse:

I will tell truth, by grace itself I swear.
You know my father left me some prescriptions
Of rare and proved effects, such as his reading
And manifest experience had collected

For general sovereignty, [...]

Amongst the rest

There is remedy, approved, set down,

To cure the desperate languishing whereof

The King is rendered lost.

Countess: This was your motive

For Paris, was it?

(Shakespeare, 1606-1607, acte I, scène 4, 118-229)

Le « desperate languishing whereof / The King is rendered lost » fait allusion aux troubles (de religion) alors que les lignes qui précèdent « You know my father left [...] sovereignty », est une référence claire à Machiavel, qui avait dédié le *Prince* à Laurent de Médicis, père de Catherine de Médicis. Le *Prince*, qui était essentiellement un guide indiquant aux souverains et hommes politiques la marche à suivre pour assurer le maintien de leur autorité, militait en faveur de l'élimination des ennemis susceptibles des'opposer aux dirigeants. Le discours d'Helen, combiné à la réponse de la comtesse, « This was your motive / For Paris, was it? » fait en sorte que le passage peut-être lu comme une allégorie au massacre de la Saint-Barthélemy dans laquelle l'application des conseils de Machiavel occupait, selon les contemporains, une place centrale.

Une autre allusion de Shakespeare à Machiavel se retrouve dans *Henry VI Pt I* où le duc de York fulmine: « Alençon, that notorious Machiavel? » (Shakespeare, 1592, acte V, scène 6, 74) L'allusion à Alençon fait sans doute référence au frère du roi qui aurait pris une part active au massacre de la Saint-Barthélemy (Roe, 2002, p. 5).

Un peu plus loin, Alençon dévoile la nature machiavélique de son frère Charles:

To say the truth, it is your policy

To save your subjects from such a massacre

And ruthless slaughters as are daily seen

By our proceeding in hostility ;

And therefore take this compact of truce,

Although you break it when your pleasure serves.

(Shakespeare, 1592, (acte 5, scène 6, 159-164)

Ici, c'est Charles IX qui est évoqué, rappelant sa rupture d'une promesse d'une paix scellée par le mariage d'Henri de Navarre et de Marguerite de Valois²⁴. Un parjure qui entraîna au massacre de plus de 3 000 protestants lors de la Saint-Barthélemy. L'association de Machiavel avec ces deux membres de la famille royale française, dont la réputation était entachée du sang de milliers de protestants, réaffirme lien étroit entre la réputation du Florentin et le massacre.

La sensibilisation de la population élisabéthaine par rapport aux théories politiques de Nicholas Machiavel, à l'effet qu'elles entraînèrent la Saint-Barthélemy, nourrit une perception

contemporaine déjà négative de cet auteur. Les dramaturges élisabéthains profitèrent de la popularité du sujet pour jouer sur l'antipathie que la population éprouvait envers Machiavel et firent de lui un être complètement diabolique. À partir de la création de l'archétype marlovien du personnage machiavélique, la réputation maléfique du personnage ne cessa de croître. Alors que Marlowe fournit un modèle aux dramaturges, Shakespeare nous offre un Richard III et un Macbeth qui surpassent tous les deux leur maître Machiavel en matière de cruauté, de malice, de soif de pouvoir et de sadisme.

Délégitimation de la tyrannie: une influence monarchomane

Selon Dickens, la Saint-Barthélemy entraîna « a disillusion with the authoritarian monarchy in general, a disillusion which started to rub off the shining surface of Tudor monarchy. » (Dickens, 1974, p. 59, 67-68) Ceci est perceptible dans le théâtre où, au lendemain du massacre, les auteurs se mirent à questionner les thèmes de l'autorité et de la tyrannie.

Le règne des Tudors vit l'élaboration d'une nouvelle théorie sur la monarchie, de son rôle et de sa légitimité. Il vit la consolidation de la conception providentielle de la couronne²⁵. Cette théorie du pouvoir accordait au monarque un caractère quasi omnipotent et infallible. C'est en 1562 qu'elle sera légitimée grâce à l'élaboration de la thèse des deux corps du roi: le corps mortel et le corps politique²⁶. La complémentarité et l'indissociabilité de ces deux corps firent en sorte que le roi était infallible et par conséquent que le devoir du sujet était l'obéissance aveugle. Ainsi donc (En ce sens), le recours à la force contre la couronne n'était permis sous aucun prétexte (Carroll, 2005, p. 126, 132).

Bien que cette vision de la couronne ait été généralement acceptée sous d'Élisabeth I^{ère}, le massacre de la Saint-Barthélemy remit quelque peu en cause la légitimité du pouvoir absolu. Le besoin des huguenots de légitimer leur rébellion entraîna l'élaboration d'une deuxième conception de la monarchie s'opposant au discours traditionnel. Divers auteurs protestants développèrent et défendirent une conception contractuelle de la monarchie. Dans une série de textes, dits monarchomaques qui incluent *Francogallia* (1573) de Hotman et *Du droit des magistrats* (1574) de Théodore de Bèze, les auteurs définissent les devoirs et les responsabilités du roi. L'ineptie ou le refus du roi de remplir ces exigences peut entraîner sa déposition (Buchanan, 2011, p. 114 ; Carroll, 2005, p. 133-137 ; Kingdon, 1974, p. 27-39).

Tandis qu'à la veille du massacre, les dramaturges semblaient défendre la vision traditionnelle de l'autorité, après le massacre, les dramaturges présentaient une réalité tout autre, s'inspirant des textes monarchomaques²⁷. Afin d'examiner cette question de la légitimité de la résistance et de la déposition d'un roi, nous étudierons des pièces mettant en scène trois types de monarque: le roi fort, le roi faible et le tyran.

Le roi fort

Rares sont les rois forts et héroïques dans les œuvres de Shakespeare. La seule pièce de théâtre mettant en scène un roi répondant à ces deux critères est *Henry V*. Dans celle-ci, le roi fait toujours passer les intérêts de l'Angleterre en premier et connaît une carrière militaire remarquable, ce qui fit en sorte qu'il fut célébré pour ses victoires et pour son courage (Shakespeare, 1598-1599, acte II, scène 4, 48-64). Shakespeare souligne aussi le courage sans limites du roi à la veille de la bataille d'Azincourt, alors qu'il est confronté à des conditions nettement défavorables. Devant, la menace d'une mort imminente, l'Henri V de Shakespeare

révèle sa vraie nature: il est un brave guerrier, un bon roi et un homme qui se préoccupe de ses soldats (Shakespeare, 1598-1599, acte IV, scène 1, 221-227). 28

On retrouve un autre roi fort de l'œuvre de Shakespeare dans le personnage d'Henri IV. Bien qu'il ne fût pas un roi légitime, puisqu'il s'était emparé de la couronne par la violence et la rébellion, il fut un monarque fort et intelligent, juste envers ses sujets et pacifique (Shakespeare, 1596-1597, acte I, scène 1, 5-9). En dépit du fait qu'Henri IV se voulait un roi pacifique, cela ne faisait pas de lui un roi faible. Il était prêt à tout, même à la guerre, pour maintenir la paix et rétablir la stabilité dans le pays.

Il convient de retenir que ces deux rois, Henri IV et Henri V, sont des monarques forts et courageux ; des monarques exemplaires contre lesquels les accusations d'abus de pouvoir et de tyrannie auraient été difficilement soutenables. C'est pour cette raison que leurs règnes furent exempts de révolte ou que les rébellions menées contre eux avortèrent. La défense, de la part du dramaturge, d'une révolte contre ces monarques aurait été à la fois incompatible avec la théorie providentielle et la théorie contractuelle de la monarchie.

Le roi faible

Là où l'influence des textes monarchomaques semble absente dans les pièces *Henry V* et *Henry IV*, elle se fait un peu sentir dans la littérature dramaturgique mettant en scène une monarchie faible et inapte à gouverner, nombreux exemples que l'on trouve dans *Edward II* de Marlowe, et *Henry VI* et *Richard II* de Shakespeare.

Dans *Edward II*, Marlowe présente un roi influencé par ses favoris, par ses mignons ou par ses caprices (Marlowe, 1592a, Comme M@P EdII n'a pas d'acte scène 4, 8-31, scène 4, 305-309). Édouard était complètement inapte à régner. Le roi dépeint par Marlowe ne se préoccupe pas des affaires de son pays, ignorant les conseils de ses barons et préférant « to frolic with my dearest Gaveston » (Marlowe, 1592a, scène 4, 73).

La trilogie de Shakespeare sur la vie d'Henri VI, présente aussi un roi médiocre de la trempe de l'Édouard II de Marlowe. Dans la première partie, le monarque est présenté comme faible et négligeant les intérêts du pays en épousant une Française, qui tout au long de la pièce servira d'explication pour les troubles qui accablent le pays (Shakespeare, 1592, acte V, scène 7, 23-29). Par ailleurs, en plus de négliger les intérêts du pays, Henri VI se révèle incapable de défendre et de conserver les territoires acquis par son prédécesseur, le glorieux Henri V, alors qu'il perd l'Anjou, le Maine, Paris et la Normandie (Shakespeare, 1590-1591, acte I, scène 1, 214-216).

De surcroît, le roi est affligé d'une faiblesse physique qui se révèle lorsque le roi s'évanouit à l'annonce de la mort de son oncle Gloucester (Shakespeare, 1590-1591, acte III, scène 2, 29-55). Cette faiblesse physique du roi et la délicatesse de son caractère sont soulignées tout au long de la trilogie. Le roi est qualifié tour à tour de « Base, fearful, despairing Henry » et de « faint-hearted and degenerate king, / In whose cold blood no spark of honour bides. » (Shakespeare, 1590-1591, acte V, , , scène, 1, 91 ; Shakespeare, 1591 acte I, scène 1, 170-190). Finalement, Henry VI était un roi faible et incapable de régner.

À l'image de ces deux rois, Richard II, tel que présenté par Shakespeare, est lui aussi un roi faible et médiocre et dominé par ses émotions 29. Roi capricieux, Richard II caractérisé comme « the most unsympathetic of the weak kings[...] because he is most sensitive and intelligent » (Manheim, 1973, p. 57). Dans son monologue, John of Gaunt décrit bien la faiblesse

et l'incapacité de régner de Richard II. Gaunt annonce au roi que son règne est sur le point de prendre fin:

Now He that made me knows I see thee ill:
Ill in myself to see, and in thee seeing ill.
Thy death-bed is no lesser than thy land,
Wherein thou liest in reputation sick ;
And thou, too careless patient as thou art,
Committ'st thy anointed body to the cure
Of those physicians that first wounded thee.
A thousand flatterers sit within thy crown,

Whose compass is no bigger than thy head,
And yet, incagèd in so small a verge,
The waste is no whit lesser than thy land. (Shakespeare, acte II, scène 1, 94-103)

Le discours insiste sur la mauvaise réputation de Richard II, ainsi que sur la faiblesse dont il fait preuve dans la direction des affaires du royaume. De plus, à l'image des deux autres rois faibles, Richard II est aussi décrit comme étant un personnage dominé par ses émotions¹.

Dans chacune de ces pièces présentant un roi faible, les dramaturges examinent la question du pouvoir en le confrontant à des révoltes. La position des dramaturges à ce propos est plutôt ambiguë. À l'origine, la sympathie de l'auditoire est toujours dirigée vers les nobles lésés et vers la population victime d'un mauvais gouvernement. Puis, au fur et à mesure que la pièce progresse, la cause des rebelles semble manquer de légitimité et leur ligne de conduite viole les règles de la moralité ³⁰. En dépit de cela, les rébellions ont tout de même du succès et les pièces se terminent souvent sur une note positive, ce qui légitime quelque peu les intentions des rebelles ³¹.

Bien la dramaturgie offre une réponse ambiguë au problème de la déposition d'un roi faible, nous stipulons que les auteurs offrent une réponse pondérée. Le fait qu'au début de chaque pièce, les rebelles soient toujours sympathiques et qu'ultimement les rois soient détrônés montre l'indice d'un consensus. Le véritable point de conflit chez les dramaturges réside plutôt dans la marche à suivre pour déposer un monarque. Il semble que la réticence à supporter la déposition d'un roi médiocre et inapte tient au fait que les dramaturges n'approuvent pas la façon de procéder des rebelles.

Ce support modéré des dramaturges peut être perçu comme découlant de l'influence des textes monarchomaques. En racontant l'histoire de révoltes plus ou moins légitimes contre la monarchie, les auteurs rejettent la vision traditionnelle de la monarchie telle que promue par les Tudors qui affirmait le caractère irréprochable et incontestable, pour ne pas dire absolu, du roi. Le simple fait que les auteurs s'interrogent sur le droit de déposer des rois faibles, laisse entrevoir une influence monarchomaque puisque conformément à la vision providentielle de la

¹Voir : « The King is come. Deal mildly with his youth, / For young hot colts, being reined, do rage the more. » Shakespeare, *Richard II*, (acte 2, scène 1, 94-103)

couronne, à aucun moment les dramaturges n'auraient dépeint la cause des rebelles comme étant juste et légitime.

Le tyran

À l'inverse des pièces mettant en oeuvre des rois faibles, où l'empreinte des traités monarchomaques était à peine détectable, l'influence des textes prônant la résistance est évidente dans les vers de pièces mettant en scène des tyrans. Deux pièces de Shakespeare, *Richard III* et *Macbeth*, ainsi que *Massacre at Paris* de Marlowe, présentent des tyrans notoires.

Richard III est possiblement le personnage le plus machiavélique et tyrannique créé par Shakespeare. Dans la deuxième scène de l'acte I de *Richard III*, Lady Anne résume bien le caractère tyrannique du roi, en brossant un tableau de sa personnalité:

Foul devil, for God's sake, hence, and trouble us not,
For thou hast made the happy earth thy hell,
Fill'd it with cursing cries and deep exclaims.
If thou delight to view thy heinous deeds,
Behold this pattern of thy butcheries.
[...]
Thy deed, inhuman and unnatural,
Provokes this deluge supernatural.
(Shakespeare, 1592-1593, acte I, scène 2, 50-61)

Monarque cruel et tyrannique, Richard III est la personnification du mal et du type de roi contre lesquels les monarchomaques appellent à l'insurrection.

La pièce *Macbeth* nous offre un personnage tout aussi tyrannique dans ses actions que l'était Richard III. Macbeth qui s'est emparé du trône par la violence et par la cruauté et dont l'ambition est sans bornes (Shakespeare, 1606, acte IV, scène 1, 166-169). Les vers prononcés par Macduff s'avèrent révélateurs de la nature tyrannique de Macbeth:

Not in the legions
Of horrid hell can come a devil more damned
In evils to top Macbeth.
(Shakespeare, 1606, acte IV, scène 1, 55-58)

À la lumière de cette citation, le caractère diabolique du monarque écossais est incontestable.

Charles IX, dans *Massacre at Paris*, est le dernier tyran dont nous traiterons. L'étendue de son crime, fait en sorte qu'il doit être considéré au côté de Richard III et Macbeth. Aussi, ce n'est pas seulement contre le roi que les protestants se révoltent, mais contre le gouvernement royal en général. Les tyrans qui abusent de leur autorité, tels que le duc de Guise, la reine mère, le duc d'Anjou (Henri III), sont nombreux dans cette pièce. D'un autre point de vue, la

véritable force tyrannique dans la pièce est le catholicisme, au nom de laquelle toutes les tueries sont commises.

C'est l'examen de ces pièces qui révèle toute l'étendue de l'influence des monarchomaques sur les dramaturges. Selon la vision providentielle de la royauté, il n'y a aucune justification à la révolte (Carroll, 2005, p. 132). En ce sens, sans l'influence des traités de résistance, l'attitude des dramaturges aurait dû dépeindre des révoltes illégitimes et les présenter sous un éclairage négatif. Or, les trois pièces de théâtre mettent en scène des révoltes qui sont à la fois légitimes et couronnées de succès (Shakespeare, 1592-1593, acte 5, scène 5, 75-107, acte 5, scène 5, 61-67 et Shakespeare, 1606, acte 4, scène 3).

À titre d'exemple, la révolte des protestants contre la couronne française dans *Massacre at Paris* est dépeinte comme étant légitime. Au cours de la pièce, la cause de Navarre est toujours présentée comme juste (Marlowe, 1592b, scène 18, scène 20, scène 24, 89-105). Comme dans le cas de *Macbeth* et *Richard III*, la légitimation n'est pas nécessaire puisque la représentation marlovienne des atrocités de la Saint-Barthélemy justifie à elle seule le recours aux armes.

En somme, l'examen des pièces nous laisse entrevoir que la théorie de la résistance à la tyrannie fraya son chemin en Angleterre. Lorsque la question est à une dramaturgie mettant en scène différents types de rois, nous constatons que la question n'est pas de savoir si la déposition d'un roi est justifiable, mais plutôt comment et dans quelles circonstances celle-ci est légitime. Bien évidemment, la révolte n'est jamais légitime contre une monarchie forte et juste – ce qui est en accord avec les deux visions de la monarchie. En ce qui concerne la déposition d'un roi faible, la position bien qu'un peu ambiguë semble être affirmative. Dans le cas des tyrans, la révolte est toujours légitime. Cette légitimité reconnue aux insurgés s'inscrit dans la sphère d'influence des théories de résistance huguenotes importées du continent, originalement engendrée par les atrocités commises lors de la Saint-Barthélemy.

Conclusion

Le massacre de la Saint-Barthélemy fit l'objet de beaucoup d'écrits dans le royaume insulaire. L'examen des pièces de Marlowe, Shakespeare, Chapman et Jonsona permis de mettre en lumière certaines des conséquences du massacre en Angleterre. D'abord, l'analyse des pièces évoquant le massacre de la Saint-Barthélemy révèle une volonté à le décrire comme une tragédie résultant de la cruauté des Français catholiques. Hormis le fait que le massacre entraîna le renforcement du mépris que les sujets d'Élisabeth éprouvaient pour leur voisin du sud, le Saint-Siège et la Saint-Barthélemy. Il entraîna aussi dans son sillage la diabolisation de Machiavel et de son œuvre. Sous la plume des dramaturges, Machiavel en vint qu'à incarner la cruauté, la violence gratuite, l'ingéniosité criminelle et la tyrannie.

Une autre constance attribuable au massacre est la peur, chez les dramaturges, d'un mariage catholique et le rejet du mariage en tant qu'instrument de négociation. Nombreuses sont les pièces qui décrivent les conséquences néfastes d'un mariage avec un membre de la famille royale française.

Finalement, la Saint-Barthélemy entraîna aussi une remise en question du pouvoir royal et la montée de la vision contractuelle de la monarchie en Angleterre. Les pièces de théâtre laissent

entrevoir l'influence des textes monarchomaques du continent. La vision traditionnelle de la royauté fut partiellement remplacée par la vision contractuelle de la monarchie.

Soulignons aussi que l'importance du massacre de la Saint-Barthélemy en Angleterre ne fut pas éphémère. À la différence de plusieurs éléments liés au théâtre, la présence du thème du massacre de la Saint-Barthélemy dans la dramaturgie a su survivre au régime puritain de Cromwell. Lors de la restauration, le massacre demeura un sujet abordé par les dramaturges. Plus de cent ans après les faits, Nathaniel Lee publia sa pièce *Massacre at Paris* (1689) qui racontait la tragédie du 24 août 1572. Quelques années plus tôt, en 1682, il collabora avec John Dryden à l'écriture d'une pièce controversée *The Duke of Guise* et lors du centenaire du massacre, en 1672, Thomas Shipman composa sa pièce *Henry III of France, Stabbed by a Friar with the Fall of the Guise*. En Angleterre, le souvenir du massacre ne s'effaça pas après quelques décennies. Il demeura bien présent chez les dramaturges, et ce, plusieurs générations après que ce triste événement ait eu lieu.

Références

Sources:

CHAPMAN, George. *The Works of George Chapman*. édité par SWINBURNE, A. C. et collab. (1961). New York, Russell & Russell.

----- (1607). *Bussy d'Ambois*.

----- (1610). *The Revenge of Bussy d'Ambois*.

DEKKER, Thomas, *The Dramatic Works of Thomas Dekker: Vol II*. édité par BOWER, Fredson, (1964). Cambridge, Cambridge University Press, 1964.

----- (1607). *The Whore of Babylon*.

JONSON, Ben. *The Alchemist and Other Plays*, édité par Gordon Campbell (2008)[1995]. é Oxford University Press, Oxford, 2008 [1995].

----- (1614). *Bartholomew Fair*.

MACHIAVEL, Nicholas. *Le Prince*. trad. par Catherine Roux-Lanier, Bordas, 1986, [1980].

MACHIAVELLI, Niccolò. *The Prince*. édité par Anne Rooney, Londres, Arcturus Publishing, 2010[2008].

MARLOWE, Christopher. *Christopher Marlowe: The Complete Plays*. édité par ROMANY, Frank, Robert LINDSEY (2003). Londres, Penguin Classics.

----- (1589-1590). *The Jews of Malta*.

----- (1592a). *Edward the Second*.

----- (1592b). *The Massacre at Paris: with the death of the Duke of Guise*.

SHAKESPEARE, William. *The Oxford Shakespeare: The Complete Works*. 2e éd. édité par JOWETT, John, *et collab.* (2005). Oxford, Clarendon Press.

----- (1590-1591). *The First Part of the Contention of the Two Famous Houses of York and Lancaster (Henry VI Pt II)*.

----- (1591). *The True tragedy of Richard Duke of York and the Good King Henry the Sixth (Henry VI Pt III)*.

----- (1592). *The First Part of Henry the Sixth (Henry VI Pt I)*.

----- (1592). *The Tragedy of Richard the Second*.

----- (1592-1593). *The Tragedy of King Richard the Third*.

----- (1595). *The Most Excellent and Lamentable Tragedy of Romeo and Juliet*.

----- (1596-1597). *The History of Henry the Fourth (Henry IV Pt I)*.

----- (1597). *The Merry Wives of Windsor*.

----- (1597). *Love Labour's Lost*.

----- (1597-1598). *The Second Part of Henry the Fourth (Henry IV Pt II)*.

----- (1598-1599). *The Life of Henry the Fifth*.

----- (1606). *The Tragedy of Macbeth*.

----- (1606-1607). *All's Well that Ends Well*.

1. ÉTUDES

a. Livres

BAUGH, A. C. (1967)[1948]. *A Literary History of England*, 2e éd. , New York, Appleton-Century-Crofts.

BEVINGTON, D. (1968). *Tudor Drama and Politics: A critical Approach to Topical Meaning*, Cambridge, Harvard University Press,

CAMPBELL, L. B. (1947). *Shakespeare's "Histories": Mirrors of Elizabethan Policy*. San Marino, The Huntington Library.

COX, M. (2004). *The Concise Oxford Chronology of English Literature*. Oxford, Oxford University Press.

CROUZET, D. (1999). *La nuit de la Saint-Barthélemy: Un rêve perdu de la Renaissance*. Fayard.

- (1990). *Les guerriers de Dieu: La violence au temps des troubles de religion (vers 1525-vers 1610) Tome I et II*. Seyssel, Camp Vallon.
- DICKENS, A. G. (1982). *Reformation Studies*. Londres, The Hambeldon Press, 1982.
- GASCOIGNE, B. (1968). *World Theatre: An Illustrated History*. Toronto, Little Brown and Company.
- GURR, A. (éd.). (2005)[1992]. *King Henry V.* par William Shakespeare. Cambridge, Cambridge University Press.
- (1996)[1987]. *Playgoing in Shakespeare's London*. Cambridge, Cambridge University Press.
- HARBAGE, A. (1941). *Shakespeare's Audience*, New York, Columbia University Press.
- (1989)[1964]. *The Annals of English Drama, 975-1700: An Analytical Record of All Plays, Extant or Lost, Chronologically Arranged and Indexed by Authors, Titles, Dramatic Companies & C.* 3e éd. , Londres, Routledge, 1989 [1964].
- HATTAWAY, M. (1982). *Elizabethan Theatre: Plays in Performance*. Londres, Routledge & Kegan Paul.
- HILLMAN, R. (2002). *Shakespeare, Marlowe and the Politics of France*. Houndshills, Palgrave.
- HOENSELAARS, A. J. (1992). *Images of Englishmen and Foreigners in the Drama of Shakespeare and His Contemporaries: A Study of Stage Characters and National identity in the English Renaissance Drama, 1558-1642*. Toronto, Associated University Press.
- HUGHES, P. (1963). *The Reformation in England: Book I, II, III*. 5e éd. , New York, Macmillan.
- INSTITUT PEDAGOGIQUE NATIONAL. (1963). *La vie théâtrale au temps de la Renaissance*. Paris.
- KINGDON, R. *Myths About the St. Bartholomew's Day Massacres, 1572-1576*, Cambridge Mass. , Harvard University Press, 1988.
- LANDI, S. (2008). *Machiavel*. Paris, Ellipse.
- LOADES, D. (2010). *The Marian Culture of Marian England*. Londres, Pickering & Chatto.
- MANHEIM, M. (1973). *The Weak King Dilemma in the Shakespearean History Play*. Syracuse, Syracuse University Press.
- MARSH, C. (1998). *Popular Religion in Sixteenth-Century England: Holding their Peace*. Palgrave Macmillan.
- MEYER, E. (1969)[1897]. *Machiavelli and the Elizabethan Drama*. New York, Burt Franklin.
- MILLER, J. (dir.). (1997). *L'Europe protestante aux XVIe et XVIIe siècles*. Édition Belin.

- PARKER, T. M. (1966). *The English Reformation to 1558*. 2e éd. , Londres, Oxford University Press.
- PINEAS, R. (1972). *Tudor and Early Stuart Anti-Catholic Drama*. New York, Nieuwkoop B. De Graaf. .
- RAAB, F. (1964). *The English Face of Machiavelli: A Changing Interpretation, 1500-1700*. Toronto, University of Toronto Press.
- RIGGS, D. (2004). *The World of Christopher Marlowe*. New York, Henry Holt and Co.
- ROE, J. (2002). *Shakespeare and Machiavelli*. Oxford, Boydell and Brewer.
- SALMON, J. H. M. (1975). *Society in Crisis: France in the Sixteenth Century*. New York, St. Martin's Press.
- THOMSON, Peter, Jane MILLING (ed.). (2005). *The Cambridge History of British Theatre: Volume 1 Origins to 1660*, Cambridge University Press, Cambridge.
- WHITE, P. W. (1993). *Theatre and Reformation: Protestantism, Patronage and Playing in Tudor England*, Cambridge, Cambridge University Press.

b. Thèses et mémoires

- AL-MUTAWA, A. (2008). *The Representation of Religion and Politics in Marlowe's The Massacre at Paris, The Jew of Malta, and Edward II*. (thèse de doctorat), University of Leicester, Department of English.
- BUCHANAN, C. (2011). *The Massacre of St. Bartholomew's (24-27 August 1572) and the Sack of Antwerp (4-7 November 1576): Print and Political Response in Elizabethan England*. (Thèse de Doctorat), London School of Economics and Political Science, Departement of International History.
- SPEIGHT, S. L. (2010). *Social Context for Religious Violence in the French Massacre of 1572*. (Thèse de maîtrise) School of Graduate Studies-Wright State University.

c. Articles et chapitres de livres

- BALDO, J. (1996) « Wars of Memory in *Henry V* ». *Shakespeare Quarterly*, vol. 47, p. 132-59.
- BENEDICT, P. (1978). « The Saint Bartholomew's Massacre in the Provinces ». *The Historical Journal*. vol. 21, no. 2, 205-225.
- BRIGGS, J. (1983). « Marlowe's Massacre at Paris: A Reconsideration ». *The Review of English*

- Studies*. vol 34, no. 135, p. 257-278.
- CHAPMAN, A. A. (2004). « Flaying Bartholomew, Jonson's Hagiographic Parody ». *Modern Philology*. vol. 101, no. 04, p. 511-541.
- CARROLL, W. C. « Theories of Kingship in Shakespeare's England ». dans DUTTON, R. , J. E. HOWARD. *A Companion to Shakespeare's Works*. Oxford, Blackwell Publishing, (2005).
- COOK, A. J. (1974). « The Audience of Shakespeare's Plays: A Reconsideration ». *Shakespeare Studies*. vol. 7, p. 283-305.
- CROUZET, D. (1994). « Enquête sur un massacre: la Saint-Barthélemy ». *L'Histoire*, no. 175, , , , , p. 94-101.
- DICKENS, A. G. « The Elizabethans and St Bartholomew ». dans SOMAN, Alfred (ed.). *The Massacre of St. Bartholomew: Reappraisals and Documents*. Le Harve, Martinus Nijhoff, (1974).
- DIEFENDORF, B. (1985). « Prologue to a Massacre: Popular Unrest in Paris, 1557-1572 ». *The American Historical Review*. vol. 90, no. 5, p. 1067-1091.
- GARRISSON, J. (1989). « Le massacre de la Saint-Barthélemy: qui est responsable ». *L'Histoire*. vol. 126, p. 50-55.
- GOLDSTEIN, G. B. (2004). « Did Queen Elizabeth use the Theater for Social and Political Propaganda? ». *The Oxfordian*. vol. 7, p. 153-169.
- GREGERSON, L. . . « French Marriages and the Protestant Nation in Shakespeare's History Plays ». dans DUTTON, Richard, Jean HOWARD (ed.). *A Companion to Shakespeare's Work, Vol II, The Histories*. Blackwell, (2005).
- GRIFFITH, G. (1979). « Saint Bartholomew Reappraised ». *The Journal of Modern History*, vol. 48, no. 3, p. 494-505.
- KELLY, D. (1972). « Martyrs, Myths, and the Massacre: The Background of St. Bartholomew's » *The American Historical Review*, vol. 77, no. 5, p. 1323-1342.
- (1970). « Murd'rous Machiavel in France ». *Political Science Quarterly*. vol. 85, no. 4, p. 545-559.
- KINGDON, R. M. « Reactions to the St. Bartholomew Massacres in Geneva and Rome ». dans SOMAN, Alfred (ed.). *The Massacre of St. Bartholomew: Reappraisals and documents*. Le Harve, Martinus Nijhoff, (1974).
- KISTLER, S. F. (1980). « 'Strange and Far-Removed Shores': A Reconsideration of 'The Revenge of Bussy d'Ambois' ». *Studies in Philology*. vol. 77, no. 2, p. 128-144.
- PINCISS, G. M. (1995). « *Bartholomew Fair* and Jonsonian Tolerance ». *Studies in English*

Literature, 1500-1900. vol. 35, no. 2, p. 345-359.

ROBERT, P. (1995). « Marlowe's *The Massacre at Paris*: a historical perspective ». *Renaissance Studies*. vol. 9, no. 4, p. 430-440.

SUTHERLAND, N. M. , E. ROBINSON. (1991). « Le massacre de la Saint-barthélemy: la valeur des témoignages et leur interprétation ». *Revue d'histoire moderne et contemporaine*. vol. 38, no. 4, p. 529-554.

WATSON, George. (1976). « Machiavel and Machiavelli ». *The Sewanee Review*. vol. 84, no. 4, p. 630-648.

WHITE, P. W. (1991). « Patronage, Protestantism, and Stage Propoganda in Early Elizabethan England ». *The Yearbook of English Studies*, vol. 21, p. 39-52.

WHITE, R. «The Cultural Impact of the Massacre of St Bartholomew's Day », dans RICHARDS, J. *Early Modern Civil Discourses*, Londres, Palgrave Macmillan, (2003), p. 183-199